

声明の旋律法

岩田宗一

序	101
一章 声明旋律型の形態と機能	104
二章 各宗声明の「ユリ」の諸形態	114
三章 他の音楽分野の「ユリ」との比較	136
結語	144

序

わが国の仏教諸宗で現在唱えられている声明が、どのような旋律法に依っているのか、また、その特性は何かを明らかにすることは、単に声明のみならず、日本伝統音楽の音楽学的研究にとつて、重要な課題である。声明研究のこのような重要性を音楽学の中に確固として位置付けられたのは、片岡義道博士による一連の論文であらう⁽¹⁾。この中で博士は、ハンス・メルスマンの「閉じられた旋律」の概念を⁽²⁾、声明を含む日本伝統音楽の旋律法研究に初めて適用し、その後のこの分野の研究に大きな展望を与えられた。すなわち、伝統音楽の音楽的特性を、旋律の形態や楽曲構造そのものの中に求め、さらに、そのように在らしめている原理の解明への道を示されたのである。旋律型という語が、メルスマンの概念と結び付いて、日本伝統音楽の研究に用いられるようになったのは、実にこれらの論文に負うものである。

筆者はこれまで、そこに示された理論に導かれつつ、主として個々の宗派ごとに声明の旋律法がどのようになっているのかを、天台宗・真宗・浄土宗・時宗・融通念仏宗などについて考察してきた⁽³⁾。本稿は、これら諸宗に真言宗・南都諸宗・禅宗・法華宗などを加えて、わが国声明全体の旋律とその特性を、旋律型の分析を通して明らかにしようとするものである。

今日、声明の範疇には、伝統的仏教儀式でおよそ声に出して唱えられるすべての部分が含まれているといつてよい。このように声明が広義に解釈される場合には、その全てが天台声明や真言声明の序曲ものに典型的に見られる「旋律型の連結」という楽曲構成法に依っているというわけにはいかない。浄土教諸宗の声明曲の大部分、および天台・真

言をはじめ、ひろく諸宗に行われている講式・論義・表白・祭文等の日本声明の旋律は、音楽的要求よりも言語的要求が表面に出ているのであって、そのほとんどはいわゆる中心音(核音)構造を採っている。しかしそれにもかかわらず、このような語り物的声明においても、旋律型は重要な意味を持ちつづけている。なぜなら、強調すべき語や句尾には、旋律型またはそれと見なされる音型が、用いられている場合がきわめて多いからである。

そこで、まず天台声明から主要な旋律型を選んで、その形態と機能を考察し分析したのであるが、その結果すべての旋律型の内部では、その旋律型を構成している音相互間に、つぎの三つの関係のうちのいずれか一つが成立していることが明らかになった。すなわち、1、裝飾音を除いたその旋律型本体の出発音を上位音へ上昇させる(以下「上昇系」)、2、水平方向に、高さを変えないで進める(以下「水平系」)、3、下位音へ下降させる(以下「下降系」)、という三つの関係、言いかえれば三つの機能のいずれかを備えているのである。そしてこの機能が、さまざまな形態をとって顕われているのが、旋律型であるということになるのである。

このような旋律型の機能は、ひとり天台声明に限らず、すべての宗派の声明についてもあてはめ得ることは、逐一確認したところであるが、本稿では、この部分は省略した。

つぎに数ある旋律型の中から、水平系に属する「ユリ」というただ一つの旋律型に注目することとなった。なぜなら、この旋律型は、1、すべての宗派の声明に存在していて、各宗派の比較が可能であること、2、その形態がきわめて多様でその種類も多く、声明曲を構成する旋律型の中でも主要な部分を占めていること、3、この旋律型が、それが属する曲の調の決定に関わっているのではないかという見通し、4、この旋律型が曲のリズムやテンポや拍によって形態を変えるところから、逆にそれらの音楽的要素を集約的に備えていると思われることなどの理由によってい

る。また、これまでユリは、とかく単なる装飾的な動きにすぎないものとして扱われてきたといえるが、仮りに装飾運動であるとしても、一つの音を飾るということは、その音の存在を強調し、主張する意志の現われである。また、飾られた音の存在や役割が決して軽減されることはない。このようなわけで各宗のユリの諸形態は、これを詳細に考察することにした。その結果、ユリは、一見複雑な様相を見せているが、結局三つの形態に分類し得ることが明らかとなった。すなわち、ユリという旋律運動を行なうに当って、1、基本となる音(以下「基音」とその上位音との間で往復のユリ運動を行なう上向型、2、音の高さを変えない、いわば水平方向に直線的に延ばした音を断続させる断続型および声をヴィブラート風に震わせる震音型(いずれも水平型、3、基音と下位音との間で往復運動を行なう下向型、)がそれである。このような分類に依って、全宗派にひろがるユリを形態と機能の面から系統付け、ひいては声明の系列やそのひろがりの様子を明らかにすることが、できるのではないかと考えている。また、さきに掲げたユリの持つ音楽的諸要素との関連についても、これを考察するつもりである。

さらに、他の日本伝統音楽分野にもユリ現象のあることに着目し、声明のユリとの比較を試みた。その結果、その形態や機能には声明と共通した点が見られるが、その種類は少なく、旋律構造の上でも声明に匹敵するような役割を見出すことはできなかった。このことから解るように、ユリは声明においてその形態や機能を発達させ、多様性を育てたものであり、とくに数ある旋律型の中で音楽的な諸要素を最も集約的に備え、これを決定する機能を与えられているところに、声明旋律法の特徴を見ることができるのである。

以下、順を追って詳しく見ていくことにしよう。

一章 声明旋律型の形態と機能

ここで旋律型の考察をはじめめるに先きだつて、旋律型が旋律型たり得る条件について一考する必要がある。小の旋律単位であつて既にそれ自身完結的⁽¹⁾であるものを旋律型とする定義は今日では広く受け入れられているが、「旋律」の成立のためには最低二つの音が必要であるという一般の通念に従えば、畢竟、旋律型の形成にも最低二つの音が必要ということになる。事実、大部分の声明旋律型は二音以上から成り立っているのではあるが、しかし、そのような旋律型とならんで、ただ一個の音のみが単独で旋律を担っている場合があるのである。天台・真言系統の声明で「スク」（直ぐ）と呼んでいる音がそれである。この音は、旋律型と旋律型との間を埋める「つなぎ」や経過音ではない。曲によつては、この「スク」が他の旋律型と同じ頻度でもつて現われ、そのうえその部分で、旋律的な表現力が低下したり、楽曲の有機的な結合感がいささかも損なわれたりはしないのである。このような機能は、他の旋律型と勝るとも決して劣らないものがあるのである。これほどの機能をもっている「スク」は、それ自身で完結せる旋律の最少単位として旋律型に伍すべき資格は完全に持っていると考えられる。日本伝統音楽に内在する精神性や凝縮された表現形式の一形態をそこに見るのである。「スク」が持っているこのような機能は、しかし、声明旋律型の持つもう一つの特性とも無関係ではない。すなわち、「ユリ」という旋律型が、のちに考察するように、分断されても各部分は「生きつづける」という性格をもつていられることでもわかるように、声明旋律型は「再生可能な単細胞」とでもいふべき機能を備えている。ときには他の細胞に結合して一つになり、ときには分離して独立するのである。したがつて、この「スク」も、他の旋律型から分離したものと見ることもできようが、一旦独立した旋律型はそれ自体で独

自の生命力を持つのであって、一個の旋律型としてのまとまった表現力を持つのである。このことは、形の上では「スク」と同じではあるが、他の旋律型の構成音の一つである音と、独立している「スク」とを比較すれば明確になるであろう。前者は明らかに前後の音との関係において、はじめて存在しているところの、旋律型構成音の一つ以外の何ものでもないのであるが、後者は独立した旋律の力を有している。

以上のような旋律型の定義に基づいて、天台声明の旋律型の形態と機能を考察することにしてしよう。

声明の上昇系旋律型の一つに「ソリ」と呼ばれるものがある。これは五音音階の第二音である「商」と第三音である「角」の間、または第四音「徴」と第五音「羽」との間を一往復半、滑らかに動き、その結果、出発音の2律または3律上の音位で完結する旋律型である。このように旋律型内部で音が押し上げられていることがわかる。また、その終音が、五音音階の中では動的な性格を持つところの「角」や「羽」であるところから、必定、安定を求める旋律的要求にしたがって、さらに上位音たる「徴」や「宮」を出発音に持つ旋律型へと連結している例が多い。このように旋律型の連結には旋律型相互の有機的な結合をうながす力が作用していると見ることができるのであって、もし仮りにこの力を否定して、声明旋律を単なる旋律型の羅列と見なすならば、それぞれの曲が固有の形式的統一感を持つていることを説明することはできないであろう。

ところで、旋律型を考察する際に、特別に注意を払わなければならないことがある。例えば、この「ソリ」という旋律型についていえば、上昇・下降・上昇というこの形態が果して、「ソリ」の本来的な姿であるかどうかという点である。周知のようにとくに天台声明においては、「塩梅えんばい」という唱法上、重要かつ本質的な表現様式が発達しているが、この「ソリ」においても、一旦上昇したのちの下降は、口伝によれば出発音の音位には達しないところの浅い

下降であって、すなわち、この後半の下降と上昇の旋律運動は、始めの上昇の後に付加された塩梅音と見ることができるのである。この見方からすれば、「ソリ」の本体は前半の「出発音から滑らかに上位音へ上昇する」部分にあるということになる。そのように考えると、「ソリ」の未完の形とされて「半ソリ」の名で呼ばれている旋律型が、まさにこの部分の旋律にあたるのであって、「半ソリ」こそ、本来の「ソリ」であるということになろう。このように旋律型の形態を考察するに際しては、どの音が本体の音で、どの音が装飾音、すなわち塩梅音であるか、また「ウツリ」の名で呼ばれる一種の先取音であるかを見極める必要がある。それには、その旋律型の機能が何処にあるかをあらかじめ認識していることが求められよう。そしてこの認識には旋律型の名称が有力な手がかりを提供してくれるのである。すなわち、その名称のうちに声明家たちが、それぞれの旋律型をどのように認識し、意識して唱え来ったのが示されているからである。例えば「ソリ」は「反り」「弯」とも書かれ、そるのように唱えることと解せられている。これに装飾された部分を付加したものを比較的近年に到って「ソリ」と呼ぶようになり、本来の「ソリ」はその半分または不完全の意味で「半ソリ」とされるようになったと考えられる。つまり、この場合は認識が入れ代ってしまったのである。

このように旋律型の考察には、さまざまな配慮が必要とされることを見てきたが、以下、やはり天台声明の旋律型の主なものについて、考察を続けることにしよう。

上昇系の一つ「マクリ」は、他の旋律型と連結して複合型を形成するという意味で重要である。通常、出発の音から約五律滑らかに上昇したのち、元の音位まで下降し、そこから二律上位の音で「タルム」を唱える形態を指して呼んでいる。その名称からするならば、前半の部分、すなわち五律上昇・下降をあたかも声をまくるように唱えるところ

ろに本体があるといえるが、これに続いて必ず二律上位ではじまる旋律が結合されて、はじめて一つの旋律型として完結するのであって、前半部分のみではその完結感は備えていない。しかし、ここの部分が本体であることは、「大^{おお}回^{まわし}」という複合旋律型（マクリーイロータレの複合）を形成するときの「マクリ」が、この本体部分のみであることからも解かる。つまり、この「マクリ」の本体は、それ自体では独立できないところの「部分型」または「半旋律型」であるということになる。ちなみに、この「マクリ」に続く「イロ」は、「マクリ」の前半部分の二律上位からはじまっている。また、この「前半部分」は「ソリ」と結んでは「早^{はや}上^{あがり}」となり、「タルム」部分で下位音へ下降しては「早^{はや}下^{くだり}」となるなど、多くの複合旋律型を形成している。

「フミ上^{あがり}ゲ」「フ回^{まわし}」もともに上昇系旋律型である。出発の音から大きく約五律滑らかに上昇したのち、出発音の二律上位音で「タルミ」または「ユリ」を一回唱えるのであるが、「フミ上^{あがり}ゲ」が、はじめの五律上昇で一旦切るのに対し、「フ回」は切らずに滑らかに、出発音の二律上位の音まで下降して、その音で「ユリ」一つを唱えるというちがいがあつた。この名称のうちの「フミ」は「踏」の字で表わされており、「フ」も同義と思われる。すなわち、あたかも踏み切るときのような力感を伴って「上^{あがり}ゲ」または「マウス」ことを指している。ここでも出発音から二律上昇することにこの旋律型の目的があるのであって、そのあとの「タルム」や「ユリ」は、裝飾的付加部分ということになる。

この他、上昇系旋律型の中で、最も簡潔なものに「ウケ上^{あがり}ゲ」がある。これは直前の旋律型の末尾の音を、そのままの高さでもう一度唱え（声明ではこのような音を「ウケ」と呼ぶ。掛留音の一種と見なすことができる）、切らないでただちに上位音を唱える型をいう。これまで見てきた上昇系旋律型が滑らかに音を上昇させるのに対して、直行的に角ばっ

て上位音へ進むのである。このようにこの旋律型は、「ウケ」（受け）た音とその上位の音という二つの音によって形成されているのである。

つぎに下降系の旋律型にはどのようなものがあるかを考察することしよう。そこでまず挙げたいのは「本下」という旋律型である。なぜならこの旋律型は、出発の音を五律（完全4度）下の音へと導びくことに目的があるのだが、その目的を達成するために下降系旋律諸型の中では最も複雑な手順を踏んでいるからである。すなわち五音音階の「徵」または「商」の音を滑らかに上昇させて、ハネ上げるように一旦切り、そして出発の音位から声をポルタメント風に滑らかに落下させて再び切り、ただちに五律下で「スク」を一つ唱えるのである。しかし、実際の演唱に当たっては、はじめの上昇運動には、その前後に装飾音（塩梅）が付加され、その結果、階段状に上昇している。そしてこの部分が他の部分よりもはるかに旋律的に強い表現力を備えている結果、「本下」の「本格的に下りる」という意味とは正反対に「本格的に上っている」という印象を聴く者が抱いたとしても、決して根拠のないことではない。しかし、この表舞台に踊り出て、華やかに活動しているかに見える音は、先きに見たように実は脇役にすぎず、主役はそのつぎの声の落下、声明で「落声」といっている部分なのである。

「モロ下り」も代表的な下降系旋律型の一つといえよう。「マクリ」の前半部分を唱えて切らずにそのまま滑らかに三律下降するものをいうのであるが、現在ではこのあと、さらに続いて元の音位まで滑らかに上昇している。これでは「諸下り」すなわち「諸に下りる」という機能は果していないことになる。この末尾の上昇は、つぎの旋律型への先取音（声明では「ウツリ」という）的性格を持った付加部分と見るのが妥当であろう。したがってこの「モロ下り」は、本来、音を三律下へ導くことを目的とする旋律型であることが知れるのである。

「早下^{はやかみ}」という旋律型は、出発の音(角音)から約五律滑らかに上昇して、再び元の音位まで滑らかに下降し、切らずに二律上位音(徴音)へ上って少し延ばし、その音をハネるように切って、直ちに再び二律下り(角音)で「スク」を唱える型をいう。

「教化下^{きょうかかみ}」は「早下^{はやかみ}」の別型と見ることができ。すなわち、出発点から二律上位音へ上って軽くハネるように切ったのち、もう一度同じ高さの音と、その二律下の音を順に切らずに唱えるのである。その名称は声明曲^{きやうく}へ教化^{けうか}に固有であるところから来ている。この[∧]教化[∨]は梵語・漢語声明の典型的旋律法である旋律型の連結による曲の構成法を模して製作せられた日本語声明である。ところで、この「早下」「教化下」のいずれもが、出発音と終結音が同音高であり、その意味ではこの二つの旋律型はともに下降系とは云い難いということになる。それならば一体「早下」や「教化下」の「下^{かみ}」は何に根拠を置いた名称であろうか。その根拠を音の動きの中に求めれば、それは「徴」から「角」への下降を指していると見做すことができよう。そうするとその直前の音の動きはどのように理解すべきであろうか。このことについては、この二つの旋律型を比較することによって手がかりが得られよう。すなわち、「教化下」において明らかかなように、この下降以前の動きは、旋律本体の頭部に付加されたところの、いわゆる塩梅音が拡大されたものと理解すべきであろう。このように付加部分が拡大・発展して、ときには旋律型の本体部分よりも、活躍している例は「本下」や「モロ下り」などに見てきたとおりであり、後出の「片下」も同様である。このような例に照らしても「早下」「教化下」がともに下降系の旋律型であることが了解されよう。

「畧モロ」という旋律型名は、文字通りには「簡略化された『諸下』」を意味するが、両者の形態は、かなり異なっている。すなわち、「諸下」のはじめの滑らかな上・下運動が省略されたうえ、三律下降も省略されて、結局、同高

音（角）で、頭部に裝飾音（塩梅）を付けない「スク」を二回唱えるのみのものとなっている。これでは、他の旋律型にも同様なものがある、それらとの区別がつかないのであるが、「諸下」が通常、徵音の「ユリ」を先行することを「畧モロ」も引き継いでいて、その「ユリ」に代って徵音の「スク」を必ず先行していることを特徴としている。そして、その「スク」を含めて一つの旋律型として意識せられているのである。したがって、この「畧モロ」は結果的には音を「徵」から「角」へ下降させる機能を持った旋律型ということになるのである。

下降系にも、上昇系と同じく、二個の音から成る旋律型が多く見られる。「アサ下」もその一つである。はじめに一つの音を短かく延ばしたのち、軽くハネ上げて切ったのち、二律下の音を「スク」のように唱えるものをいう。△浅く下りる△意と解される。

「ウケ下」は、先行する旋律型の最後の音をもう一度同じ高さで唱えて、下位音へ直行的に下りることを指す。この△ウケ△以外の音から同様に下りるものは「ヲル（折ル）」と呼んでいる。

「片下」は、はじめの音から三律下の音へ導く旋律型で、その本体は上位音をハネるように切ったのち、下位音を頭部に塩梅をつけない「スク」のように唱える。前半の上位音の頭・尾に塩梅音が付けられたり、終りの「スク」に続いて切らずに、「ウツリ」様の音が付くこともある。

このほか、下降系の旋律の中に、それ自体では単独の旋律型として自立できないところの、いうなれば「半旋律型」とでもいうべきものがある。

「落声」「垂声」は、ともに音をポルタメント風に滑らかに落下させることをいう。その音程はとくに定められていない。この旋律型は単独では自立できないで、必ず他の旋律型と結合して表われる特徴がある。

ここまで見てきた旋律型は、いずれも音を上昇させるか下降させるかの機能を持っていたが、声明旋律型の中には、このほかに音を水平方向に維持するか、または進める機能を持つものがある。以下、その形態を見ていくことにしよう。

「スク」は先きにもふれたように、ただ一個の音を音高を変えることなく、比較的短く唱えることを指している。その名称はハ直ぐVを意味している。このような、ただ一個の音のみを旋律型と呼ぶことができるか否かについては、「序」において考えを述べたが、その考えに従って旋律型として扱うことにする。ところで、この「スク」と全く、またはほとんど同じ形態をしている音は、ほとんどの旋律型の内部にも見られるのであり、また拍子物や音節的な中心音構造の声明旋律の大部分は、むしろこの「スク」様の音の連続によって成り立っているとさえいえるのである。しかし、ここで云うところの旋律型の一つとしての「スク」は、他の旋律型の構成音や、中心音構造の旋律型のように、それ自体では独立できない音を指しているのではなく、旋律型の連結による曲の中で、他の旋律型から独立して現われる「スク」のことである。天台声明においては、多くの場合、この音の頭部には下方に短い音が、末尾部では上方へ向って短く軽く、ハネるような音が付く。この「スク」は、他の旋律型に伍して、旋律を支えることにおいて、一歩もひけをとらない「力」を備えているのであり、それ自身で完結せる旋律のまとめ、すなわち、一つの音で成立している旋律型であるということがいえるのである。序においても述べたように、旋律の成立には最低二個の音が必要という一般に考えられている通念を、この「スク」にあてはめることはできない。声明では一つの音に旋律を担う力や表現力を凝縮して与えていると考えられ、日本伝統音楽の特性の一つの現れということができよう。

「アタリ」は、はじめに短く延ばした音の末尾を軽くハネるように切ったのち、直ちに同じ高さの音をやはり短く

唱える形態をいう。この同高音の断続は二つの音の間に緊張感を生じさせ、その音位を強調する機能を生じさせている。このような機能が求められる場合、この旋律型は、他の旋律型の一部としてもしばしば用いられている。「アタリアゲ」などその場合には、同様な断続活動を「アタル」と呼んでいる。

つぎに、同じく水平方向に旋律を押し進める機能を有するものに、一連の「ユリ」系統の旋律型があるが、これについては、第二章において考察することとしている。

以上は天台声明のうち、山門（延暦寺）流の旋律型について見てきたのであるが、大山流の系統を引くとされている真如堂の△引声阿弥陀経∨の旋律型について、つぎにみていくことにしよう。引声阿弥陀経の旋律型にもまた、上昇系・水平系・下降系がある。上昇系の「クミ上^{あが}」は徴からわずかに上昇したのち、声を滑らかに落下させ、そのまま切らずに再び滑らかに羽あたりまで、上昇してハネるように切る。このあとには宮ではじまる旋律型が続いている。つまり、「クミ上」自体は徴から羽までの音の上昇を目的とした旋律型であるが、それにつづいて宮の音を期待するエネルギーを内在させている点は、先きに見た「ソリ」の場合と同様である。「クミ上」の「クミ」は「組」の意で、徴からの滑らかな下降の部分と、つづく滑らかな上昇部分とが、組み合わさっていることを表わしていると思われる。引声阿弥陀経ではこの「クミ」を冠した名称の旋律が、この他にも「クミマクリ」「クミ由」など見られる。

「下^{しも}ノーツ・（二ツ）マクリ」は、羽から宮へ滑らかに上昇して商と宮の間で、「ユリ」を二回して結尾は宮で終わっている。すなわち、この旋律型は羽から宮へと音を上昇させる機能を持っている。この「ユリ」は、引声阿弥陀経以外の天台声明の「ユリ」とは形状が異なっていて、上位音である商を短くアクセントをつけて唱えて下位音の宮へ下り、（以下「上位音とのアクセントユリ」）商と比較して、やや長いめの「スク」を唱えることを二回くりかえしている。

「下ノ二ツマクリ」は、徴から羽を経て宮へと滑らかに上昇したのち、「スク」一回と商宮間の「アクセントユリ」を二回唱えている。すなわち徴から宮へと音を上昇させる機能を持っている旋律型である。

「下ノ和上」は、羽から宮へ滑らかに音を上昇させることをいう。通常「クミ由」が続いている。

つぎに下降系では、「上ノ和下」は商から滑らかに宮まで下降してのち、切らずにつづけて商と宮の間の「アクセントユリ」を一回唱える旋律型である。すなわち、商から宮へ下降することに目的がある。

ところで引声阿弥陀経でいうところの「上」と「下」の区別は何に依っているのであろうか。実際の用い方を見てみよう。「下の和上」の場合は、この旋律型の目的音(宮)に向かって、その下方から上昇するのであるから、目的音に向って「下」から「和らかに上る」意味で「下」を用いている。一方「上ノ和下」の「上」は、「下ノ和上」の「下」の対概念として用いているようであり、旋律型の形態に相対関係が見出せる。すなわち、「宮」を中心として「商」が「上」位音であることを表わし、その「商」から「宮」への滑らかな下降を「和下」と呼んでいることがわかる。

「下ノ和下」は「アタリ」「クミ由」など宮で唱える旋律型に続いて、下方の徴の音を唱える形態をいう。すなわち、下方の徴の音だけを指すのではなく、宮から徴へ下降することをいうのである。したがって、旋律型というときには、先行の「アタリ」や「クミ由」と一体のものとして理解する必要がある。

「クミマクリ」も下降系の旋律型であり、その形態は天台声明一般の「モロ下り」とほぼ同じである。

つぎに水平系の旋律型には、「クミ由」「ツキ由」をはじめ、「上ノ和上」「上ノ二ツマクリ」「上ノ二ツマクリ」などがあるが、これは第二章で考察することにした。

以上の考察から、つぎのことが明らかになったといえる。すなわち、一口に旋律型といっても、その大きさや形態は、ただ一つの音で成るものから、多数の音を組み込んであるものまで、さまざまであること、そして機能の面では、すべての旋律型が三つの系統に分類できること、また旋律型の連結は、その両者の間にその連結を必然たらしめている「力」が、作用している結果と見做すべきことなどである。とくにこの旋律型間に働らく「力」の問題に関しては、シェンカー、クルト、メルスマンに始まり、ツッカーカンドルにひきつがれた、エネルギー学説の人たちが行なってきたこと、すなわち、旋律を「力」や「エネルギー」の面からとらえようとする立場による音楽分析の方法論を、この声明旋律法の研究に適用することを別の機会に試みたいと考えている。

声明旋律型の考察にあたっては、その種類が最も豊富で、各機能が最も明瞭に、その形態上に表現されていると思われる天台声明を選んだが、名称や見かけの形態が異なっている他宗派の声明についても、旋律型の機能は、天台声明におけるそれと基本的には共通しているといえる。

以上のように旋律型の形態と機能を考察の結果、数ある旋律型の中で「ユリ」という旋律型が、他の旋律型と比べて、きわだった性質を持っていることに着目した。そして、この旋律型を特にとり出して、考察することが必要であると考へ、別に章をたてることとした。

二章 各宗声明の「ユリ」の諸形態

数ある声明旋律型の中で「ユリ」に着目したについては、1、わが国のすべての宗派の声明に普く見られ、他の旋律型でこれに相当するものは見当たらないこと、2、宗派・曲ごとにその形態がさまざまであり、その種類がきわめて

多いこと、3、機能の上ではすべての「ユリ」は共通したものを持っていると思われること、そして、他の旋律型と本質的に異なる機能を持っていると思われること、4、他の音楽分野の「ユリ」現象との比較が可能であり、そのことによって声明旋律法の特性が浮かび上がってくるのではないかと思われること、などの理由がある。このような考えに基づいて、つぎに諸宗派の「ユリ」の形態と機能を見ていくことにしよう。

ここでも、まず天台声明の「ユリ」から考察することにする。天台声明で単に「ユリ」と云えば、序曲に現われるもので、宮または徴の音を発声してまもなく、その音を1または2律滑らかに下降させ、切らずにつづけて元の音位に滑らかにもどるところの波形運動を云っている。そして、それを繰り返かえず回数によって「ユリ一」「ユリ二」「ユリ三」などと呼んでいる。その末尾はあたかも「スク」の末尾のように軽くハネるように切っている。この「ユリ」は、いま見たように頭・尾の音は同じ音位であり、旋律の音を上方や下方へ導びく機能は持っていないことがわかる。したがって、結果的には旋律の音を水平方向に進める旋律型に属しているということが出来る。では、この波形運動にはどのような意味があるのだろうか。このことに関しては、ひきつづく「ユリ」の考察の後で、包括的に見ることにしたい。

この形態は定曲になると下降が深くなり、その波形の一番深い底からの上昇に際して、アクセントを付けてハネ上げて、元の意へもどるといような形や、はずむような波形に変化する。さらに、「大二小三」のユリのように、滑らかに波長の長い「ユリ」をゆったりと2回唱え、つづけて切らずに波長の短い「ユリ」を速度を早やめて、3回唱えるような形もある。これらの「ユリ」は、いずれも基音である宮や徴(以下「基音」とも呼ぶ)の音から下方向への波動によって形成せられている旋律型である。

「イロ」^④という旋律型は、徴と角の間の「アクセントユリ」を2回または3回くりかえす形態である。この形態からは、一見あたかも基音が下位音の角であり、徴の音は装飾音であるかのようであるが、見かけのうえで音の長短が基音を決定するのではなく、いずれの音が「力」を持っているかによって決まるのである。それを判断するには、その旋律型の前後にどのような音が先行し、または続いているかが手がかりとなることが多い。「イロ」もその例であって、この旋律型にほとんど例外なく続く「タレ（声）」^{（こゑ）}という旋律型は、徴の音からポルタメント風に声を落下させるのであって、そのはじめの音が徴であることが重要である。云いかえれば、この「イロ」という旋律型は、単独では現われることはなく、つぎの徴の音と連結しているのである。

このことから「イロ」は「イロユリ」すなわち「ユリ」に属する旋律であることは明らかである。すなわち、基音はやはり徴であり、角への下降は「ユリ」の下方への波形運動と同じ性質の動きであると見なすべきであろう。

「律ユリ」^⑤は、宮または徴の音で「スク」を2回唱える旋律型であるが、はじめの「スク」の末尾の上方への塩梅は通常の「スク」のそれよりやや強く唱えて、つぎの「スク」との間に緊張を作り出している。この旋律型は「アタリ」と酷似しているが、「律ユリ」が独立して現われるのに対して、「アタリ」は宮、徴以外の音でも、また旋律型を構成する部分としても用いられることなどが両者のちがいである。このような旋律の形態を「ユリ」の名で呼ぶことは、天台声明では、この「律ユリ」と引声阿弥陀経以外には見られない特異なことであるが、天台以外では、このような「スク」の断続型の「ユリ」は、むしろ一般的な形態であることを知らなければならぬ。

ところで、「ユリ」の名で呼ばれているにもかかわらず、「ユリ」とは異なった機能を持っている旋律型がある。^⑥「小ユ」と呼ばれている旋律型がそれである。この旋律型は商または羽の音を「スク」のように唱えてその末尾をハ

ネ上げて切り、はじめと同じ音高で「タルム」を1回する形態である。この「タルム」をしないで「スク」のように唱えるものを「半小ユ」^㉗と云っている。後者は多くの場合、「ソリ」が続いている。いずれにしても、両者とも本来の「ユリ」とは異なり、宮・徴以外の位置の音で、「律ユリ」様の動きをしているものと解すべきであろう。すなわち、「小ユ」の「小」は、本来の「ユリ」ではない意味と解すべきものと考えられる。ちなみに、「小ユ」の「タルム」は、むしろ装飾的にのちに付加されたものとも考えられるのは、「ソリ」と「半ソリ」の場合と同様であると云えよう。

天台声明の中でも引声阿弥陀経は、固有の旋律型を持っていることは、これまでもしばしば触れたが、「ユリ」において最も典型的な例を見ることが出来る。

「クミ由」^㉘は「組み合わせたユリ」の意と解される。その形態は徴の音を少し延ばしたあと、2律上の羽の音をアクセントをつけて短かく唱えてただちに徴にもどって少し延ばして切ることを、はじめから2回くりかえす。そして、末尾に徴でやや長く延ばした音が唱えられる。この末尾の部分は、付加部分のようで、譜記号に「捨」と示されることがある。したがって、この「捨」を持たない形態もしばしば見受けられるが、通常はこの音を備えている。この「クミ由」は、基音である徴の音と、その上位音の羽との間で行われる「ユリ」であって、その形態が「イロ」と類似しているとは云え、決して上位音が基音ではない。上位音へ進行する直前に響く徴の音が、基音を位置付けているのであり、さらに「捨」が唱えられることによって、その位置は不動のものとなっている。

つぎに、この「クミ由」の変型と思われるものに「由一」^㉙「由二」^㉚がある。「由一」は「クミ由」のはじめのユリ1回で終るものを云い、「由二」は、「由一」のあと、ただちに短かく、羽の音を唱えて徴の音へもどって少しく延ばす。

すなわち、ユリの後半部を2回繰り返さず形態をいう。

「ツキ由」^{図⑩}は、はじめに徴の音で少し長く延ばしたのちに切って、ただちに同じ音を繰り返かえし、そして羽との間でユリをする形態をいう。この旋律型には「捨」または「タレ」が続くことが多い。「ツキ由」の「ツキ」とは、徴の音の断続を、あたかもハ突くVように唱える意であろうが、この旋律が徴の音をきわめて強調する働きをしているといえる。

天台宗寺門流の「ユリ」にはどのようなものがあるだろうか。まず上向型のものに、先きに見た引声のクミ由と基本的に同じ動きをするユリ^{図⑪}がある。すなわち、はじめに基音で少し長く延ばしたあと、2律上位の音との往復を息つぎを挟んで5回行なうのであるが、上位音のアクセントはクミ由よりもはるかに強く、短かく、これに対して基音は少し延ばされている。とくに最後のユリの基音は長く延ばされている。

また、上位音との往復運動が基音から約1律浮き上った位置で行われるユリ^{図⑫}がある。はじめの音(基音)が直線的に長く延ばされたあと、2律上の短く強いアクセントを持つ音を唱えたのち、基音ではなく、基音の約1律上のところまで下りてその音に留り、その音をあたかも基音のようにして上位音との往復運動を息継ぎを挟んで4回行なう。そしてその最後で滑らかに約1律下降して、はじめの基音にもどり、長く延ばすという形態のものである。この1律の浮き上りはどのように理解すれば良いのであろうか。先きに見たように、寺門流声明の持っている強いアクセントまたはアタック唱法によって、上方向に強く引く力が働いた結果と見做すことができよう。この傾向は、他のユリにおいて、その末尾が上位音に上る形態を持つものが多いことにも現われている。

下向型と見做すべきユリに、はじめの基音を延ばしつつ上方向に強くハネ上げたのち、基音ではじめ大きく、つぎ

に小さく下位音との波形運動を各1回行なって、その末尾を基音より2律上の音へ上げるといふ形態のものがある。^{図⑬}
また、この下方への波形運動を、はじめは広い波長で、そして徐々に狭くして5・6回行なうものも見られる。^{図⑭}

また、山門流でいう「イロ」にあたるユリも^{図⑮}多く見受けられるが、声明譜には、この名称は示されていない。

つぎに浄土宗声明の「ユリ」の考察に入るが、同宗声明の中では、増上寺に伝わる緑山流声明が最も特徴ある声明であると考え、同流の声明を考察の対象とすることにした。

緑山流声明の「ユリ」^{図⑯}は、はじめに徴の音を少し長く延ばしたあと、きわめて短かく強いアクセントを付けた上位音と、やや延ばした徴の音との間で、はじめはゆっくり、徐々に速度を早めて往復を繰り返えし、やがてヴィブラート風に声を震わせて終るといふ形態をとっている。そして、強弱法の面から云えば、終りまで非常に強く唱えられることが、このユリに表現上の特徴を与えている。また、このユリのあとには、長い休止が置かれることも特徴で、この無音の空白が、つぎの旋律型との間の緊張をきわめて高めているのである。このように、一つの旋律型内でユリの速度を徐々に早めるという形態は、この浄土宗緑山流声明のほかでは天台声明の「大二小三」や真言声明のうちにも見受けられる。

緑山流の引声阿弥陀経には、徴の音を少し長く延ばしたのち、上位音とのアクセントユリをすばやく2回行ない、そのまま再び徴の音を少し長く延ばして唱えることを3回繰り返えすユリ^{図⑰}がある。この「ユリ」も先きの「ユリ」と同様、部分的にヴィブラートをとり入れた形態であるといえる。この形態に酷似している旋律型に、やはり引声阿弥陀経声明の「アタリ」^{図⑱}がある。云うなれば、鋭いヴィブラード風ユリを1回のみ行なう形態である。

「三ツユリ」^{図⑲}も緑山流の引声阿弥陀経声明にある「ユリ」の一つで、その形態は羽で「スク」を唱えて切り、再び

その音を今度は強いアクセントを付けて短く唱えて、ただちに下方の徴の音へ下りて、少し延ばすことを3回繰り返すのである。この場合、一見、基音は羽の音にあるかのようにであるが、この旋律型の前後に支配的な音が徴であることでもわかるように、明らかに強調された上位音との間の「ユリ」である。

また、このほかにも「ユリ」の一種と思われる旋律型が見られる。徴の音を少し延ばして上方へ向ってするどくハネるように切り、ただちに再び徴の音を頭部に鋭いアクセントを付けて延ばすことを2回繰り返す。これは、天台声明の「アタリ」と同系、すなわち水平方向での断続系旋律型と云うことができる。

つぎに真宗大谷派の「ユリ（洵）」を見ると、坂東曲を除く同宗の声明の「ユリ」はいずれも基音を断続させる系列に属している。「五洵」を例にとれば、はじめにやや長く延ばした音を2回唱え、同じ高さでやや短い音を3回唱え、続いて長めの音を2回唱える。はじめの2つの音は、いわば「ユリ枕」とでも云うべきものであるが、これをも含めて、音程の変化を伴わず、水平方向に基音を断続させるのみである。この「ユリ」は諸宗の中でも最も直線的で、断続系「ユリ」の典型と云えるものである。また、同じ「五洵」でも、はじめの「ユリ枕」で下位音に一時的に下降するものもある。すなわち、基音で短く延ばした音を下位音（2律下）へ下げて唱えたのち、基音の高さで断続音を5回唱え、さらに末尾で同じ高さの音をやや長く延ばしたものを付加した形態である。このほか、「枕」と末尾の付加部分との間やユリ本体で、変化する型も見られるが、基本的にはこの二つの形態のいずれかに属すると見做すことができる。

坂東曲の「ユリ」の形態はどのようであろうか。まず基音を少し延ばして徐々に滑らかに約2律上昇し、その音にアクセントを付けて急激に孤線を画くように落下させて切り、ただちに基音より2律上の音を強く短く唱え、基音に

下りてその音を延ばしながら、再び滑らかに上昇し、アクセントを付けて急激に落下して切る。続いて上位音と基音との間でユリの本体を上・下位音の両方にきわめて強いアクセントを付けて、所定の数だけ行ない、天台声明の「ソリ」風の旋律、すなわち滑らかなかつ力強く上昇・下降・上昇の運動をして、その末尾で強いアクセントを付けて上位音を短く唱える形態である。いま見たように、この「ユリ」は、枕に天台声明の「タレ声」と類似した旋律部分を持ったところの上向型ユリであることがわかる。

以上のように、真宗大谷派の「ユリ」には、水平型の断続型だけではなく、上向型、下向型もあることがわかった。浄土真宗本願寺派の声明では、「ユリ」はどのような形態をとっているであろうか。まず徴の音をやや長く延ばしたあと、2律下の音(角)へ下りて短く延ばし、ただちに徴の音へ上って短く唱え、再び角へ。そのうち、徴の音をやや長く延ばしてその末尾をハネるように切ったのち、短く徴の音を唱えてただちに角へ。再び徴へ上って延ばす。そのあとにさらに角からはじまって徴との間で往復するユリを3回行なって商の音を唱えるという複合旋律型がある。つまり、この旋律の動きのはじめと終りの部分に「ユリ」が見受けられる。いずれも天台声明の「ユリ」のうちの下向型「ユリ」と同系であるとしてよいものである。ただし天台の「ユリ」の滑らかな波形運動に代って、直行的に角ばっているところが異なっているのである。

本願寺派声明は、その大部分を天台声明の旋律またはそれに範をとった曲が占めていて、旋律型も天台声明と共通していると云ってよい。しかし、現在の天台声明が、多くの装飾音(塩梅音)に彩られているのに対し、西本願寺の声明は旋律型の骨格となる音を明瞭に唱えているところに特徴がある。この特徴を示している例に、先ぎに見た「ユリ」のほか、「一つユリ」^{四〇}がある。はじめに徴と角の音をスキップのリズムで1拍分を唱え、続いて徴の音を1拍分延ば

す形態である。このあとに下位音が付くことがしばしばある。これも天台声明の下向型の中にも見出すことができる。つぎに真宗興正派も基本的には本願寺派と同じく天台声明の系列に属している。「ユリ」にも天台の「イロ」をやや滑らかにした形態のものがある。すなわち、角の音をやや長く延ばしたのち、徴へ上り、角との間でやや滑らかにユリを行ない、その末尾（徴音）をやや長く延ばすものがそれである。このほかに、本願寺派にも見られた「一ツユリ」および天台の「アタリ」に相当するものも行われている。この「アタリ」は、天台のところでも見たように、上向型の「ユリ」の一種と見なすことができるのである。

真宗高田派には、上向型の一種と見られる「ユリ」が存在している。はじめに徴の音をやや長く延ばして切る。そして再び同じ徴の音を唱えて、その末尾を強いアクセントを付けてハネ上げて切り、ただちにまた徴の音を唱える。その音を切ったのち、再び徴の音を延ばしてその末尾を強くハネて、最後にもう一度徴の音を唱えるという形態である。このうち、ハネ上げて切ってからそのつぎの音までの間隔がほとんどないほどすばやく唱えられている。すなわち、この「ユリ」は、「スク」と「アタリ」から成っていると考えていいだろう。事実、この「アタリ」は、同宗の引声念仏で「ユリ」と同じような機能を果しているのを見ることができよう。

真宗仏光寺派の「ユリ」の大部分は下向型であり、天台声明のそれと基本的には同型である。ゆるやかなスキップのリズムで「ユリ」を2回唱え、終りの徴の音をやや長く延ばす形態である。このほかには、上向性の「ユリ」とみられる「アタリ」が見受けられる。

真宗木辺派の「ユリ」は、やはり徴の音で、はじめにすばやく下向型「ユリ」を1回唱え、その徴にもどった音をすこし延ばしたのち、深い下位音へ下りてその音を延ばすという複合型として現われている。天台声明にあてはめる

らば、「ユリ一」と「ラル」の複合型ということになろう。

つぎに、真言宗の声明の「ユリ」を考察してみよう。真言諸宗の声明は、あたかも「ユリの声明」と云ってもいいほどに、「ユリ」の種類が多く、曲の中で占める割合もきわめて大きい。真言声明全般にほぼ共通しているものや宗派独自のもの、また、名称が同一でも内容の異なるものや、その逆もある。

まず、南山進流の「ユリ」を見よう。散華という曲では、徴の音を少し長く唱えて、ただちに2律上の音を強く短く響かせて、もとの徴に下りることをすばやく2回繰りかえして、つぎに2律上の音を少し長く延ばす形態の「ユリ」がある。この部分だけでは、基本となる音がどの音なのかを決めるのが困難なようであるが、この旋律型は通常、末尾が徴の音で終る「ソリ」という旋律型と連結して、その結果、徴が基音であり、最も力を持っていることが、実際の演唱を通じてもうなずけるのである。錫杖という曲には、徴の高さではじめは少し粗く、徐々に細かく声を浅く上下に震わせる、いわゆるヴィブラート風の「ユリ」が見られる。そして、そのようなユリの途中で徐々に上昇させて、末尾までに約1律上げるものがあり、「賓由」と呼んでいる。また、はじめに徴の音を延ばしたあと、これと類似したユリを徴よりも約1律上位で唱えて末尾で徴の音にもどって、少し長く延ばす「律ノユリ」がある。このように基音より浮わった音位でユリ形態は「荒由」にも見られる。低位音を先行し、徴よりも1律ほど高い音を強く短く響かせて徴に下りて少し延ばし、切らずに続けて約1律上ったところで、非常に細かく声を震わせてのち、徴の音に下りて延ばすのである。

「呂ノユリ」は、徴の音をかなり長く延ばしたのち、下位音からすばやく徴より2律上位の音へと上ってその音を強く短く唱え、すばやく徴へ下りてやや長く延ばす。そしてまた、2律上位音を強く短く唱えてすばやく徴へ下り、

その音をやや短く延ばし、末尾で再び2律上って短く強くその音を唱える。このように「ユリ」の末尾が上位音で終る例はほかにも見られる。「イロ」^{図⑩}もその一つである。低位音から徴の2律上位の音まですばやく上ってアクセントを付けたあと、振巾の狭い波形運動を数回したのち、上位音を長く延ばして終る。しかし、それに続いて徴の「スク」や、徴ではじまる旋律型が来ることが多い。舍利讚歌の「ユリ」^{図⑪}は、基音を延ばしたあと2律上の音との間で細かく3回ユリを行なって、末尾で徴の音を延ばしている。

以上見てきた「ユリ」は、向上型であったが、「ユルク」^{図⑫}のユリは下向型である。基音を延ばしたあと、2律下位の音を短く唱えてすぐに基音とその2律下位の音との間で、あたかも天台声明の「イロ」のような動きを2回行ない、徴の音を延ばしたのち、5律下位音へ下りて、その音を延ばす形態である。また、「ツヤ」^{図⑬}も下向型である。宮を少し延ばしたのち滑らかに約1律下がりて再び滑らかに宮まで上昇する波形運動を2回したあと、5律下へ下りるといふ形態で、その波形部分は、天台声明の序曲のユリと酷似している。このほか、「ツキユ」^{図⑭}というのがあるが、水平方向の直線的な断続型の旋律型である。この形態は、いわば装飾音のない「スク」を2個連ねた形であるが、同時にひろくわが国の声明に宗派を問わず見出すことができるユリの形態でもある。

つぎに豊山派声明の「ユリ」はどうであろうか。同宗の「ユリ」には、水平方向の直線的断続型のさまざまな変化型が見られる。そのうち、最も基本となっているのが「片ユ」^{図⑮}と呼んでいるものである。はじめに宮か徴の音を少し延ばして、その末尾を短く上方向にハネて、ただちにはじめと同じ高さの音を延ばす形態で、各宗派にひろく見られる「ユリ」の一種である。

「片ユ」を2回繰り返した形態のものを「諸由」^{図⑯}と云っている。そして、上方向への「ハネ」が、事実上つぎの

音と連続して、ハネ上げた音がつぎの音の前打音のように密接に唱えられる場合がある。このように前打音が一定の音価を得て、固形化して行き、「上位音と基音との間のユリ」を形成したものと考えることができる。

「五徳由」^{ごとくゆ}は、やはり水平方向の直線の断続を6回繰り返かえして、一つの旋律型として意識されているものである。「由合」^{ゆあい}も直線の断続型の一つであるが、その断続の途中で音節(カナ)を変えることが、他の断続型とのちがいである。すなわち、二音節の唱え方の一つでもある。はじめに延ばした音の末尾を軽くハネ上げて切り、ただちに同じ高さで短い音を唱え、切ったあと、やや長い音を延ばす。この音の頭で、カナを変えるものと、ややあってから変えるものが見える。後者の場合は断続型ユリが数回繰り返している。

「鍋弦由」^{なべづるゆ}と呼ばれる「ユリ」も断続型の一つと見ていいだろう。出発の音を延ばしてハネ切ったあと、同じ高さから小さくすばやく上方に向って、低い山の形に唱えてもとの高さにもどり、その音を延ばしながら滑らかに上昇させる形態である。

「色」^{いろ}も断続型ユリの一種と考えられる。出発の音を延ばしてハネ切ったあと、再び同じ高さの音を少し延ばしたところで、すばやく、するどく、はじめの音の上位音と下位音を経て元の音にもどり、すぐに2律または5律上の音へ上って、その音を延ばし、末尾はハネるように切るといふ形態をとっている。

「小由」^{こゆ}は上向型のユリである。滑らかに、しかし短い波長で上方向への1回または2回の波形運動を行なっている。

「回由」^{まわゆ}は、この「小由」の波長の広いものと、その波の頂点で、さらに上位音を前打音のように唱え、その直前の高さの音から滑らかに天台声明の「タレ声」のように下降するものがある。いずれも本体部分は上向型である。

同宗派の表白に現われる「ユリ」には、複合型とも云えるものが数種類ある。その一つを例にとれば、はじめに「小由」のように上方向への波形ユリを一つ唱えて、その末尾を軽くハネ切ったあと、はじめは粗く、徐々に細いウィブラート風のユリが続く。そして再び「小由」の前後の音を少し延ばしたようなユリを唱えたのち、直線的断続型ユリを2回する形態である。このように多様なユリの諸形態を連ねて、一つの旋律型として意識していることは、他宗では見られないことである。

「由反」も複合型ユリと云える。はじめに「回由」の前後を延ばしたような上方向への波長の広い波形ユリを1回唱え、続いて上位音と基音との間のユリを3回唱えたあと、ウィブラート風に声を震わせながら約1律上昇させる形態をいう。

「藤由」は、「大回」のような波長の広い上方向への波形ユリを息つぎを挟んで2回唱えたのち、アクセントを持つ上位音と基音との間で巾の狭い波形ユリを3〜4回唱え、徐々に波長も振巾も狭めながらウィブラート風に声を震わせて終る形態のものを云っている。

「荒由」は、下位音から滑らかに上昇して、上位音を延ばし、さらにそれよりも上の音を前打音のように短く強く唱えて、ただちに直前と同じ高さの音を延ばす形態である。

「大由二斗」は、基音より2律低い音から基音へ上る運動をそれぞれ切って3回繰り返えし、3回目の末尾は下位音へ下りて延ばす。さらに下位音から基音へのすばやい往復を2回行ない、再び下位音へ下りて延ばす。そして基音を唱えたのち、下位音から基音へ上って、その音を延ばして終る。すなわち、基音から下方向へのユリの系統であることが理解されよう。

智山派の「ユリ」は、その大部分は豊山派と共通または類似しているが、しかし細部では相異なる点がある。この相異が両派の声明に固有の表情を与えていると云うことができる。

「片ユ」^㉔「諸ユ」^㉕「ユ合」^㉖では、上方向へのハネ上げはほとんど見られず、直線の断続で唱えられている。

「鍋弦由」^㉗は、上方向へのハネ上げを持つ直線のユリ4回のと、全く直線のみ音を付加した形態となっている。

「五徳由」^㉘は、はじめに少し長く音を延ばして末尾を軽くハネ上げ、ただちにまっすぐの短い音を唱え、つぎにアクセントを頭部に付けた短い音を唱えて、その末尾を軽くハネ上げる。ここまでをはじめからもう一度繰り返かえしたのち、長いめのまっすぐな音を延ばして終る。

「小由」^㉙は、約1律上方向への波形であることは豊山派のそれと同じであるが、その前後を水平方向に少し延ばし、さらに、すばやい上位音とのユリを一つ従えている点が異なっている。

「荒由」^㉚は、進流のものとは全く異なり、はじめにやや長く延ばした音を上昇しながら強くハネ上げて切り、元の高さの音を唱えて滑らかに4律下降して、その音を延ばす形態である。

「藤由」^㉛は、豊山派のそれと波動の方向が異なり、下方向の波形を繰り返かえす形である。はじめゆったりと3回、下向型ユリを唱え、続けて切らずにやや波長の狭いユリを4回唱え、あとは細かく数回ユリを行なって、末尾は音を延ばす形態である。

「由り反り」^㉜には二種あって、その一つは、「スク」の末尾を少し下げたことを、同じ高さで頭部にアクセントを付けて3回繰り返かえし、続けて同じ動きを短くして4回繰り返かえし、5回目は下らずに直線的に延ばして終る型^㉝を云う。もう一つは、はじめに下方から上昇してきた音を少し水平に延ばして切り、ただちに同じ高さの音を、頭部にア

クセントを付けて延ばし、末尾を少し下げる。この「スク」と下降を4回繰り返えし、5回目は下げずに延ばして終る型である。

「ユルグ」は、「ユリ」の一種「イロ」がその中心をなしている複合型と考えられる。はじめに少し延ばした音を切り、2律上位音とはじめの音位の音との間で、2回ユリを行ない、上位音を少し延ばしてハネ上げて切ったのち、5律下の音を唱えて終る形態を云っている。この旋律を、切らずに滑らかに唱える形は醍醐寺の声明のうちに見ることができるとができる。

「イロ」は、はじめに角の音を延ばしたのち、2律上位音(徴)をごく短くアクセントを付けて出し、ただちに元の高さの音にもどり再び上位音を少し延ばす形態を云う。また、この二音間の往復の回数が増すことができる。

「半由」は、基音を短く切ったのち、下位音で直線的なユリの末尾を軽くハネ上げることが3回、徐々に短くしながら唱え、4回目の末尾を元の音の高さに上げて、少し延ばす形態である。この下位者でのユリは、基音から下方へのユリが、基音へもどらずに行われているものと見ることができよう。

「モロ由」は、「半由」の末尾の音(徴)が天台声明の「タレ」のように落下しているものを云っている。

華嚴宗（東大寺）

南都声明の中では、儀式と声明のいずれの面からも、最も厳格な伝承と歴史的継続性を有すると思われる東大寺修二会の声明を採り上げてみよう。しかし、この声明には旋律の形態を表示する公認された記譜法はないようである。

したがって、「ユリ」に類する旋律型を表示する記号およびその名称も見られないが、「ユリ」に該当すると思われる旋律型を取り出すことはできる。この考察に当たっては、長年にわたる同声明の収録と分析の成果をまとめられた、横

道万里雄博士と佐藤道子女史の報告に負うところ大であった。その結果、この声明に、多様な形態の「ユリ」のあることがわかった。

まず、上向型では、基音で直線的に延ばしたあと、2律上の音を短くアクセントを付けて唱え、直ちに基音へ下りて短く延ばすことをはじめから繰り返かえし、2回目の末尾を上位音へ上って短く唱えたあと、再び基音へ下りる形態のユリがある。

また、基音からいそいで滑らかに1律上の音へ上って延ばしたあと、基音へ下りて短く唱えて切り、この動きを続いて2回、切らずに繰り返かえし、さらに基音の上・下の音をアクセントを付けてすばやく唱える一種の前打音を持った、直線的な基音を延ばすユリがある。

上向型の「ユリ」には、このほかに基音から上方への波形運動を2回繰り返かえし、末尾に基音へ下りるときに音節(カナ)を変えるものや、基音を延ばしたあと、2律上の音を短く唱えて、直ちに基音へ下りて延ばし、続いて同じく上位の音とのユリを2回すばやく行ない、その末尾の基音を延ばす形態の「ユリ」も見られる。

さらに、基音を直線的に延ばしたあと、上位音とのユリをすばやく3回唱え、続いて細かく声を震わせる形態のものがある。

下向型の「ユリ」には基音を直線的に延ばしたあと、滑らかに2律下の音へ下りて、その音から、これも滑らかに基音との間の波形運動を2回行ない、その末尾すなわち、下位音から上って基音を延ばすものがある。

また、基音を直線的に延ばしたあと、下方への滑らかな波形のユリを1回行なって切り、続いてこれと同じ波形ユリを3回繰り返かえして、末尾の基音を延ばす「ユリ」がある。

これらの上・下向型のほかに、その複合型と云える「ユリ」も見られる。その一つに、これまで見てきた他の諸派で、水平の直線型と見做してきた形態と酷似している「ユリ」がある。しかし、その音の動きから、一種の複合型とするのが妥当のようである。すなわち、基音を直線的に延ばしたあと、その上・下の音をすばやく唱えて、再び基音を延ばすことを2回繰り返すかえす形態である。

また、基音から2律下方へ滑らかに下降して、すぐに基音の2律上の音まで滑らかに上昇し、そこでさらに上位の音をアクセントのある前打音のように唱えて、直ちに直前の音にもどって、少し延ばしたあと、再び基音の2律下の音まで滑らかに下降して、さらに滑らかに基音に上昇して切る。そのあと、基音から下方への波形ユリと、上位音とのアクセントを付けたユリを2回唱えるという複合型の「ユリ」がある。

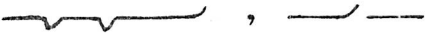

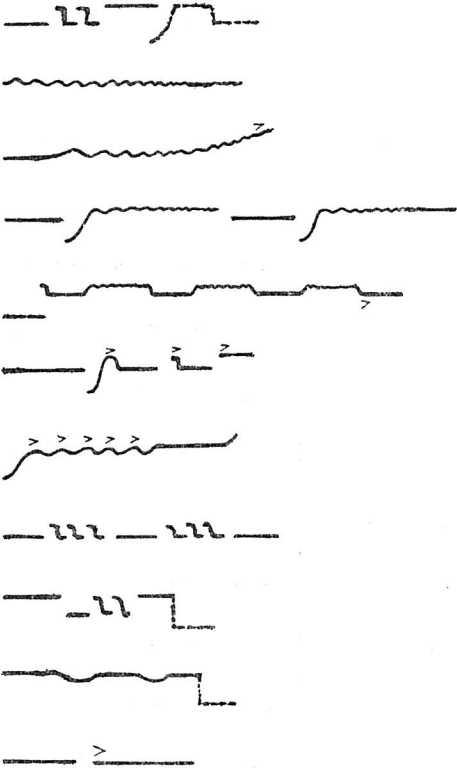
さらに、基音を直線的に延ばしたあと、下方への波形ユリを1回行ない、基音へもどってから上位音とのアクセントユリを行なうことを、はじめから2回繰り返すかえし、末尾の音すなわち、基音から声を落下させる形態のものがある。律宗のユリには、基音を直線的に延ばしたあと、2律上の音とのアクセントユリを、すばやく3回行なう形態のものと、基音から上方向への、はじめ緩やかに、徐々に細かい波形ユリを行なうもの、また、それぞれの末尾部に上方向へのハネ上げを持つ、直線的な断続型のものなどがある。

曹洞宗の声明には、基音から上位音との細かい波形ユリ、および下位音との細かい波形ユリがあるほか、上位音とのアクセントユリのあと、2律下位音へ滑らかに下降して、一旦切り、さらに低い音へ下ってその音から基音まで、直ちに上ることをはじめから2回行なうところの複合型も見られる。












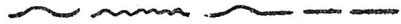
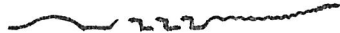

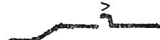

禅宗臨済宗妙心寺声明の「ユリ」のうち、特徴的なものを掲げれば、基音を唱えたあと、下位音へ下りて、そこか

<p>天台・山門流</p> <p>① ユリ 三</p> <p>② 拍子物のユリ</p> <p>③ 大二小三</p> <p>④ イ ロ</p> <p>⑤ 律ユリ</p> <p>⑥ (小 ユ)</p> <p>⑦</p>	
<p>天台・鈴山流(引声)</p> <p>⑧ クミ 由</p> <p>⑨ 由一, 二</p> <p>⑩ ツキ 由</p>	
<p>天台・寺門流</p> <p>⑪ ユ リ</p> <p>⑫</p> <p>⑬</p> <p>⑭</p> <p>⑮</p>	



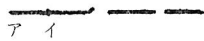

<p>浄土宗縁山流</p> <p>⑬ ユ リ</p> <p>⑭ 引声のユリ①</p> <p>⑮ ア タリ</p> <p>⑯ 三ツユリ</p> <p>⑰ 引声のユリ②</p>	
<p>真宗大谷派</p> <p>⑱ 五 洵</p> <p>⑲</p> <p>⑳ 坂東曲の洵</p>	
<p>浄土真宗本願寺派</p> <p>㉑ ユ リ</p> <p>㉒ 一ツユリ</p>	
<p>真宗興正派</p> <p>㉓ ユ リ</p> <p>㉔ 一ツユリ</p>	
<p>真宗高田派</p> <p>㉕ ユ リ</p> <p>㉖</p>	

<p>真宗佛光寺派</p> <p>③② ユ リ</p> <p>③③</p>	
<p>真宗木辺派</p> <p>③④ ユ リ</p>	
<p>真言宗南山進流</p> <p>③⑤ ユ リ(散華)</p> <p>③⑥ ユ リ(錫杖)</p> <p>③⑦ 賓ユリ</p> <p>③⑧ 律ノユリニ</p> <p>③⑨ 荒 由</p> <p>④⑩ 呂ノユリ</p> <p>④⑪ イ ロ</p> <p>④⑫ ユリニ(舍利讃歎)</p> <p>④⑬ ユルグ</p> <p>④⑭ ツ ヤ</p> <p>④⑮ ツキユ</p>	



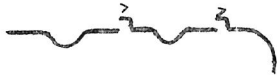







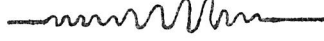
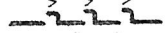

新義真言宗豊山派

- ④6 片 ュ 
- ④7 諸 由 
- ④8 諸 由 
- ④9 五 徳 由 
- ⑤0 由 合 
- ⑤1 由 合 
- ⑤2 鍋 弦 由 
- ⑤3 色 
- ⑤4 小 由 
- ⑤5 回 由 
- ⑤6 回 由 
- ⑤7 由(表白) 
- ⑤8 由 反 
- ⑤9 藤 由 
- ⑥0 荒 由 
- ⑥1 大由二斗 

新義真言宗智山派

- ⑥2 片 ュ 
- ⑥3 諸 ュ 
- ⑥4 ュ 合 
- ⑥5 鍋 弦 由 

⑥⑥	五 徳 由	
⑥⑦	小 由	
⑥⑧	荒 由	
⑥⑨	藤 由	
⑦①	由り反り	
⑦①		
⑦②	ユルグ	
⑦③	イ ロ	
⑦④	半 由(講式)	
⑦⑤	モロ由(講式)	
華嚴宗(東大寺修二会)		
⑦⑥	ユ リ(初夜)	
⑦⑦	(半夜)	
⑦⑧	(咒願)	
⑦⑨		
⑧①	(散花)	
⑧①	(初夜)	
⑧②		

<p>⑧ (半夜)</p> <p>⑨ (散花)</p> <p>⑩ (散花)</p>	  
<p>律宗(唐招提寺)</p> <p>⑪ ヌ リ</p> <p>⑫</p> <p>⑬</p>	  
<p>曹洞宗</p> <p>⑭ ヌ リ</p> <p>⑮</p> <p>⑯</p>	  
<p>臨濟宗</p> <p>⑰ ヌ リ</p> <p>⑱</p>	 
<p>法華宗真門流</p> <p>⑲ ヌ リ</p> <p>⑳</p>	 

ら基音の2律上位音まで直ちに上り、基音へ下りて延ばすことをはじめから2回繰りかえすものと、基音を直線的に水平に延ばして、その末尾をはじめ細かく声を上下に震わせ、徐々にその振巾を大きくして行き、急激に振巾をせばめて再び基音で直線的に延ばして終るといふ形態のものがある。

法華宗本門派の声明に見られる「ユリ」はそのほとんどが上位音とのユリである。その中には上位音でアクセントを持つものと、持たないものが見られる。

以上、見てきた旋律型「ユリ」の形態を、可視的に線で画いてみた。記述を補い、理解の便に供するために掲げてみよう。(二三二頁〜一三六頁に掲ぐ)

さて、このように「ユリ」は宗派により、声明曲により多様な形態をしていることがわかったが、いずれも基音を中心とする旋律運動であり、それはつぎのように分類できることが明らかとなった。すなわち、基音と上位音との間のユリである上向型、基音と下位音との間のユリである下向型、基音の断続によるユリである断続型、そしてそれらの複合型である。そしてこの基音は宮または徴であるということも明らかとなった。声明本の中には宮・徴以外の商などに、ユリを指示しているものもまれに見られるが、その部分は徴を宮と見たてたところの、甲乙変音(一種の転調)が生じていると考えられるのであって、この場合の商は、徴の働きを与えられていると見るべきであろう。このようにこのユリの行なわれる音位が、その曲の調の確立にとって不可欠である主音の宮、またはその宮の上に五度、下に四度の音程関係にある徴に置かれていることにより、逆にこのユリの位置から、その曲の調を読みとることができるといふことになるのである。それならば、このユリという旋律型または旋律運動が、何故、宮と徴という二つの音位に限って現われるのであろうか。先きにも述べたように、この旋律運動を単なる装飾と見做すことは、一面的な捉え方

であって、むしろその本当の目的が、基音である宮・徴の音を強調するところにあるのである。周知のように、声明においては、宮と徴の位置は固定されていて、不動のものとされている。就も、一時的に反（ニ）宮・反徴という、本来の位置よりも半音（一律）低い宮・徴が現われることがあるが、これとても転調の結果生じたものである。そして、これとは対照的に宮・徴以外の音は、その音位が変動する性格を持っている。そのことは、声明曲の実唱のうちに容易に確認することができる。したがって、宮と徴の音の位置を確立することによって、その曲の調が決定せられるのであって、ユリは、この二つの音の位置を、波形・断続等の反復運動によって明示する旋律型であるということができるのである。

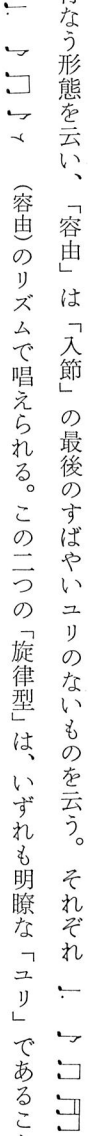
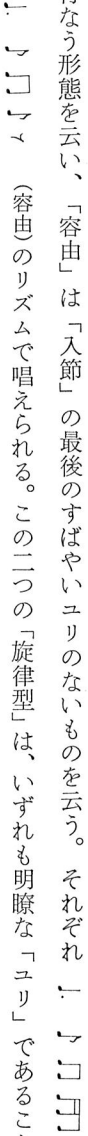
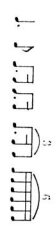
また、このユリの形態は、そのユリが属する曲のユリ以外の旋律の形態との対応関係から、その曲の速度・拍の有無・曲全体を流れるリズムの態様等を最も集約的に表現していることも明らかとなった。

このようにユリの形態は、曲の種類や速度・リズムによって異なるのであるが、それに加えて宗派ごとに見た場合にも、そこにはそれぞれの宗派に特有の態様のあることがわかるのである。

例えば、天台声明の山門流（大原流）ならびに、この系列に属する声明を用いている宗派のユリは、律ユリとイロを除けば、一概に滑らかな下向型の波形運動を基本としてと云えよう。これに対して、そのほかの諸宗のユリは、アクセントを伴なう上位音との間で行なうものや、直線的な断続型など、概して激しい強い運動をするものが多いことが分かる。

三章 他の音楽分野の「ユリ」との比較

二章で見てきた声明のユリと形態の上で類似した旋律運動は、声明以外の雅楽・平曲・謡曲などの伝統音楽や民謡にも見ることができ。このような分野の「ユリ」は、果して声明と同じ意味や役割を持ったところの「旋律型」であろうか。

雅楽の声楽曲には、例えば催馬楽の「安名尊」では、宮の音位に「入節」、徴の音位に「容由」と呼ぶところの旋律型に当る旋律が見られる。いずれも基音から下方への波形運動である。すなわち、「入節」は基音を少し長く延ばして、短く滑らかに約2律下降し、続いて再び基音から短い下方の波形ユリを1回と、さらにすばやくもう1回ユリを行なう形態を云い、「容由」は「入節」の最後のすばやくユリのないものを云う。それぞれ「」（入節）」（容由）のリズムで唱えられる。この二つの「旋律型」は、いずれも明瞭な「ユリ」であることがわかる。また、神楽歌の「庭火本末歌」には、下から宮・徴・宮の音程関係にある三つの音位の音に、明らかにここでも下方への波形ユリの形態をとる旋律が現われている。リズムは「」である。このように「ユリ」が宮・徴の音位でのみ現われることは、この両者の旋律に深い関連のあることを示している。しかし、この雅楽歌曲のユリは旋律型としては、孤立した存在である。楽曲全体がこのような旋律型に依っているのではないからである。

平曲の旋律の態様は、「語り」的な部分や、「歌唱」的な部分により、また、中心音または粹音とも云うべき旋律の音高や音域の範囲などによって大きく分かれてはいるが、さらに小部分の旋律にも、声明における旋律型とほぼ同規模の、いわば小旋律型があり、さらに細部では、音の進行方向に関する指示がある。この平曲の小旋律型の中に「ユリ」の名称を持ち、その形態が声明のユリに類似しているものが見える。「一（二・三・四）ツユリ」と呼んでい

るものがそれである。一種の大旋律型とでも呼ぶべき「上歌」「下歌」「初重」「中ユリ」「三重甲」などの中にしばしば現われている。その形態は、ユリを含む大旋律型の中心音たる基音と、その上方5律（完全4度）の音との間での往復運動が基本となっている。しかし、5律上の音はきわめて短く、後打音のように唱えられる。すなわち、基音を延ばした末尾で非常に短く、5律上方の音を出して、直ちにもとの基音を短く唱えることを「一ッ洵」とし、その動きをくりかえして「二・三・四ッ洵」と称している。このほかにも例えば「大廻シ下」などのように、ユリに類する動きを含んだ小旋律型が見られる。この平曲のユリの上方5律の音への跳躍は、平曲の他の部分の旋律の跳躍や、音の移動の音程とも共通しており、とくにユリ固有の音程ではない。また、きわめて短かい装飾音的扱いであるところからみて、この平曲のユリは、基本的には直線の断続型に属するように思われる。したがって、声明においては、とくに新義真言宗の智山派や真宗の大谷派のユリと、形態の上で近い関係にあるといわなければならない。中でも「ユリ」を表わす文字が、平曲と真宗大谷派がともに「洵」の字を当てているほか、平曲のㄅ（四ッ洵）、真宗大谷派の「三」（五洵）などにも見られるように、ともに譜記号の上でも共通するところがある点は、きわめて注目すべきことといわなければならない。

謡曲の旋律は声明と同じような「旋律型」の連結に依ってはいない。いわば「重」的な構造といえることができる。そして謡曲には、特に「ユリ」と呼ばれる旋律の型は見あたらぬ。しかし特定の音でユリ現象が現われることは、注目しななければならない。すなわち、「上音」と「くずし」の音が長く延ばされるときは、この音は上下に約2律の中で、細かく震わせて唱えられるのである。「ナビキ」と呼んでいるのがそれである。そしてこの「上音」は、その音が属する「重」の中心音、つまり基音にあたることは、声明のユリの位置と役割りとに相通じるところがあるとい

わなければならぬ。また、この現象は観世流において顕著であるが、他の流派においてもほぼ同様である。

つぎに民謡について見ることにしよう。民謡の旋律に特定の音型といえるものを指摘できたとしても、それは、声明の旋律型と同じ意味ではない。民謡の旋律は声明とは異なり、「開かれた」構造を持っている。したがって、旋律を形成する一つ一つの音は、声明の旋律型の構成音のように、それ自体の進行の自由がなくて決定づけられているというのではなく、あらゆる方向へ進む可能性が与えられている。それにもかかわらず、いずれの曲についてもその旋律構成音の間には、一定の役割または位置づけが生じている。特にその曲の終音と5律(完全4度)または7律(完全5度)の関係にある音を中心として、実際の旋律が最も活躍している例は非常に多い。ところが、これらの音に、「ユリ」現象が現われることは少なく、むしろ、他の音位の音からこれらの音へ進む際の、いわば経過音に現われることが多いのである。一般に言われる「小ぶし」がそれである。また、終音や終音と5律・7律関係にある音に、声明のユリ様の旋律があったとしても、それは他の音位で現われたユリ様の旋律のゼクェンツ(模統進行)である場合が多いのであって、ユリの位置が特定の音にのみ、現われていると断定することはできない。また、この「小ぶし」は旋律型として認識されてはいない。なお、この「小ぶし」のユリの形態は一樣でないが、概してヴィブラート風の震音が用いられることが多い。このように民謡には、声明と同じ機能を有する「ユリ」を見出すことはできないが、このことは民謡が声明をはじめとする雅楽・平曲・謡曲とは異なった音楽的土壌において形成せられ、伝承せられてきたこと、ならびに旋律法の相異に関連があるように思われるのである。

以上のように、わが国伝統音楽におけるユリ現象を声明のユリとの比較において見てきたのであるが、その結果、つぎのことが明らかになったといえよう。

1、「ユリ」そのものは、声明特有の旋律形態ではなく、伝統音楽全般にひろく見ることのできる音楽現象である。

2、声明のユリは他のどの音楽分野と比較しても、最も種類が多く、また、一曲を構成する旋律型の中でも量的比重が大きい。このことから、ユリという音楽現象は、声明分野によって、その形態を最も多様化させたといえる。3、民謡以外の分野ではユリは、その曲の宮または徴、または中心音の位置にのみ現われる。いかえれば、ユリはその曲の調を決定するのに必要なこれら宮・徴または中心音の位置を示していることになるのである。4、民謡の「小ぶし」には他の分野のユリが持っているような機能はなくて、音高の変化に際し、その目的音位までの経過音に付くことが多く、その移動を文字通り装飾して旋律を彩る機能を有している。5、声明のユリと他の伝統音楽分野のユリとの相異は、声明では楽曲構成の単位の一つとして、他の旋律型とともに組み込まれていることである。もっとも、和讃・念仏等の浄土教声明や、講式等の語りものの声明では、旋律型は強調すべき語や句尾にのみ用いられているが、これらは声明以外の伝統音楽における「ユリ」の現われ方と共通しているといえることができる。

結 語

以上、声明の旋律型の諸形態と機能を、まず天台声明において、つぎに諸宗派の「ユリ」において、そして最後に他の伝統音楽との比較において考察してきた。これらの考察の結果、まず声明の旋律型は、その旋律型の内部で構成音をどの方向に進めることを、目的としているかによって、上昇系・水平系・下降系に分類できることがわかった。つぎにこれらの諸旋律のうちで「ユリ」という旋律型が、その種類のうえでも、全宗派の声明にひろがっているという点からも、最も多様な展開を見せていることが明らかになった。この旋律型は、旋律の音を他の音位に進めるので

はなく、ただ同位音で水平方向に音を進めるといふ機能しか持っていない。それにもかかわらず、このような旋律型に上向型・断続型・下向型などの多様な変化を与え、それぞれにもきわめて多様な形態を生みだしていることが、他の伝統音楽には見られない、声明の旋律法の特性として浮かび上ってきたのである。

また、このように、ひろく伝統音楽の中にも見ることができる、音楽現象としての「ユリ」は、民謡以外では声明の「ユリ」と同じく、「宮または、徴にのみ現われる」という機能を共通して持っていることが明らかとなった。このことを通じて、これら伝統音楽相互間に、旋律法上の明らかな関連を見てとることができたと考える。

註

(1) 「旋律型について」『美学』14号(一九五三)片岡義道

「日本音楽における音楽的要素の固形化現象」『フィルハーモニー』26—7号(一九五四)片岡義道

「邦楽旋律構造の一特性」『音楽学』創刊号(一九五四)片岡義道

(2) 「音楽の現象学」メルスマン、滝本裕造訳『世界の名著—近代芸術論』補15巻所収
拙稿

「声明の音組成に関する一考察」『日本・東洋音楽論考』東洋音楽学会編—音楽之友社—所収(一九六七)

「『八句念仏』諸譜と旋律の形態」『大谷学報』58—1号(一九七八)所収

「真宗大谷派の声明における旋律法の特性」『音と思索』野村良雄先生還暦記念論文集—音楽之友社—所収(一九六九滝本裕造氏と共同)所収

「真宗大谷派の声明について」『音楽学』14号(一九六九滝本裕造氏と共同)所収

「浄土宗声明の旋律法の特性について」『音楽学』19号(一九七三)所収

「六時礼讃声明とその旋律法について」『東洋音楽研究』39・40合併号(一九七六)所収

(4) 「東大寺修二会観音悔過」(レコードと解説本)東京国立文化財研究所編・ビクター(一九七二)
 「註」の他に、参考とした文献・資料・レコード類のうち、主なものを掲げれば次の通りである。

△声明関係▽

「天台声明」(レコードと解説本)片岡義道監修・ポリドール(一九六四)

「声明―大原流声明大全」全三巻(レコードと解説本)片岡義道演唱・キングレコード(一九七七)

「声明―二十五三昧式(六道講式)」延暦寺監修・キングレコード(一九七七)

「声明―御影供二箇法要」(レコードと解説本)真言宗智山派総本山監修・キングレコード(一九七七)

「秘密伝法灌頂会」(レコードと解説本)片岡義道監修・CBSソニー(一九七六)

「遠忌大法要」(レコードと解説本)同法要記録護持会・イースタン・ミュージック(一九七一)

「天台声明大成」上・下巻 多紀道忍・吉田恒三共著 △上▽天台宗務庁(一九三五)△下▽比叡山延暦寺(一九五五)

「声明大系」(レコードと解説本)横道万里雄、片岡義道、佐藤道子、岩田宗一、蒲生郷昭編・法蔵館・コロムビア(一九八

三)

「多紀道忍実唱録音」(レコード)私家版(昭和初期)

「東大寺修二会の構成と所作」全四巻 東京国立文化財研究所芸能部編(一九七五)一九八二

「東大寺二月堂修二会の研究」中央公論美術出版(一九七九)

「真言声明」(レコードと解説本)金田一春彦監修・ポリドール(一九六四)

「真言宗豊山派声明御影供二箇法要」(レコードと解説本)平野健次監修・CBSソニー(一九七四)

「四座講式」(レコードと解説本)志田延義監修・コロムビア(一九七八)

「念仏」(レコードと解説本)鶴飼隆玄監修・ビクター(一九七四)

「浄土宗声明音譜」(レコード)東京法式会△増上寺▽キングレコード(一九六五)

「御正忌報恩講法要」(レコードと解説本)平野健次監修・CBSソニー(一九七五)

「東本願寺声明集」(レコード)式務部・ミノルフォン(一九六八)

「曹洞禅」全三巻(レコードと解説本)平野健次監修・東芝EMI(一九八〇)一九八三

△声明以外の伝統音楽関係▽

「平曲正節」京都大学文学部国語学国文学研究所編・臨川書店（一九七二）

「平家正節」上・下 大学堂書店（一九七四）

「採譜本、平曲」藤井制心・名古屋市教育委員会（一九六六）

「五線譜による雅楽採譜」巻一 歌曲篇 芝祐泰編・清水脩発行・カワイ楽譜（一九六八）

「日本音楽・歌謡資料集」平野健次・福島和夫編・勉誠社（一九七八）

「邦楽大系」一、二、別巻（レコードと解説本）岸辺成雄編・筑摩書房（一九七二）

「日本民謡大全集」（レコードと解説本）町田佳声監修・ポリドール。

以上